

In Anlehnung an diese in der Literaturwissenschaft dominante, sich auf eine Wort-Bild-Relation beziehende Verwendung des Ekphrasis-Begriffs wurde ein Begriff der ‚musikalischen Ekphrasis‘ geprägt, der die verbale (v. a. literarische) Repräsentation musikalischer Werke bezeichnet. Obwohl sich der auf diese Weise definierte Terminus stark mit dem von Steven Paul Scher geprägten Begriff der ‚verbal music‘ überschneidet, erweist sich die Übertragung des Ekphrasis-Begriffs auf Wort-Musik-Relationen als gewinnbringend. So setzt ein Konzept der musikalischen Ekphrasis diese Relationen nicht nur diachron in Verbindung zu einer langen Tradition des Beschreibens nonverbaler Zeichen und Kunstwerke, sondern auch zu synchron auftretenden intermedialen Phänomenen zwischen anderen Kunstformen. Folglich erweitert sich das über ekphrastische Beschreibungen verhandelte Verhältnis zweier Künste zu einem multidirektionalen Beziehungsgeflecht zwischen Literatur, Musik und bildender Kunst vor dem Hintergrund historischer Kunstvergleiche (→ PARAGONE). Fragen nach Differenzen zwischen den Künsten und nach deren Komplementärfunktionen lassen sich dadurch nicht mehr durch vereinfachende Dualismen wie die Unterscheidung zwischen räumlichen und zeitlichen Künsten beantworten. Berühmte Beispiele für musikalische Ekphrasis finden sich in E. T. A. Hoffmanns *Ritter Gluck*, E. M. Forsters *Howards End* und Thomas Manns *Doktor Faustus*. (Elisabeth Reichel)

Erzählung – Begriff zur Beschreibung des Untersuchungsgegenstandes der Narratologie. Die Definitionen variieren. Im engen Sinn ist Erzählung ein gattungstheoretischer Oberbegriff für literarische Texte, die reale oder fiktive Vorgänge durch eine Erzählinstanz vermitteln. Einer weiteren Auffassung zufolge umfasst Erzählung ein transgenerisches und interdisziplinäres Untersuchungsfeld, das fiktionale und faktuale, mündliche und schriftliche Texte genauso einschließt wie andere Medien (Film, Tanz und Pantomime). Während gemäß dieser weiten Definition Musikgattungen, welche die Wortsprache einbeziehen (→ LIED, Oper, → PROGRAMMUSIK), ebenfalls ein erzählerisches Potenzial aufweisen, wird die Erzählfähigkeit autonomer Musik (Instrumentalmusik) kontrovers beurteilt; gleichzeitig bildet diese Debatte seit ca. 2000 ein bevorzugtes Gebiet der musikalisch-literarischen Intermedialitätsforschung. Ein Konsens über narrative Elemente autonomer Musik hat sich bislang nicht ausgebildet. Jedoch stehen aufgrund der semiotischen Eigenschaften der Musik Aspekte der *Discours*-Narratologie im Vordergrund. Umgekehrt regte die Gleichzeitigkeit verschiedener Stimmen in der Musik Rückübertragungen auf Erzähltheorien literaturwissenschaftlicher Provenienz an (→ POLYPHONIE). (Silvan Moosmüller)

Freie Fantasie – Die Freie Fantasie ist ein im 18. Jahrhundert aus der improvisatorischen ‚Fantasia‘ entstehendes Instrumentalstück für ein Tasteninstrument,

das sich auszeichnet durch Themen- und weitgehende Taktfreiheit, Freiheit von harmonischen Normen, periodischen Gliederungen und anderen herkömmlichen Formanordnungen sowie durch kontrastreiche Motiv- und Affektwechsel. Herausragender Vertreter der Freien Fantasie ist im 18. Jahrhundert Carl Philipp Emanuel Bach, der in seinem *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* (1753/1762) der Freien Fantasie mehrere Teile widmete. Kongruent mit dem zunehmenden Interesse der zeitgenössischen Ästhetik und Poetik am Vermögen der Einbildungskraft tendiert Bach hier dazu, die Freie Fantasie als Ausdruck der ungebundenen Fantasietätigkeit des Musikers zu verstehen. Heinrich Christoph Koch definiert die Freie Fantasie in seinem *Musikalischen Lexikon* (1802) entsprechend als „das durch Töne ausgedrückte und gleichsam hingeworfene Spiel der sich ganz überlassenen Einbildungs- und Erfindungskraft des Tonkünstlers“ (Sp. 554). Für literarische Texte ist die Freie Fantasie in dreierlei Hinsicht interessant. Erstens als Erzählgegenstand, wenn etwa E. T. A. Hoffmann in den *Kreisleriana* die Figur des Johannes Kreisler beschreiben lässt, wie er sich beim Hören der ‚fantastischen‘ Instrumentalwerke Beethovens in den Irrgängen seiner Einbildungskraft verloren habe; zweitens als Modell literarischer Formen, wenn E. T. A. Hoffmann „Fantasiestücke“ (so der Untertitel der *Kreisleriana*) schreibt und sich als Vorbild für deren „Zusammendrängen heterogener Elemente zu einem Ganzen“ nicht nur auf den Zeichner Callot, sondern ebenso sehr auf die Instrumentalmusik Beethovens beruft. Dieser Übergang von der musikalischen zur literarischen Freien Fantasie wird überdies in den *Kreisleriana* selbst vorgeführt, wenn Johannes Kreisler während des Fantasierens über ein Bachthema auf einer leeren Notenseite seine Erlebnisse bei einer Teegesellschaft niederschreibt. Drittens in Bezug auf die Verwandtschaft von Freier Fantasie und Innerem Monolog, wie sie u. a. Dujardin (*Le monologue intérieur*) und Schnitzler (*Fräulein Else*) nahe legen. Bei Freier Fantasie und Innerem Monolog würde es sich dann um eine zeitlich verschobene Parallelentwicklung handeln: um unterschiedliche künstlerische Ausprägungen des meta-künstlerischen Vorgangs eines regellosen Bilderflusses der Einbildungskraft bzw. des Bewusstseins, wie er in den philosophischen/psychologischen Konzepten des 18./des späten 19. Jahrhunderts konstruiert wird (vgl. Gess 2010). (Nicola Gess)

Gesamtkunstwerk → III.15 SCHNEIDER

Geste – Obwohl der Begriff häufig synonym zu ‚Gebärde‘ verwendet wird, richtet er sich gegenüber dem letztgenannten Terminus eher auf eine bewusste Aktion statt auf ein unbewusstes körperliches Hervortreten innerer Stimmungen oder Emotionen. Im engeren Sinne kann er eine ausdrucksvolle Bewegung, also ein genuin physisches Moment mit semantischen oder affektiven Implikationen, wie